

ББК Щ374.3(4Вел)
УДК 791.622(410)

Д. Ю. Маташева
D. Matasheva
г. Челябинск, ЮУрГУ
Chelyabinsk, SUSU

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОВЕРСИЙ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА» НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ ДЖО РАЙТА И БЕРНАРДА РОУЗА
SOME ASPECTS OF THE FOREIGN SCREEN VERSIONS OF THE NOVEL «ANNA KARENINA» BASED ON THE FILMS DIRACTED BY JOE WRIGHT AND BY BERNARD ROSE

Аннотация: В статье исследованы некоторые принципы создания двух зарубежных экранизаций романа «Анна Каренина». Разработана классификация различных типов экранизаций. Представлена типология зрителей, в зависимости от их культурной подготовленности.

Ключевые слова: экранизация; «Анна Каренина»; зарубежный; классификация.

Abstract: The article explores some principles of two screen adaptations of the novel «Anna Karenina» created by foreign movie directors. It attempts to classify various screen versions. It also offers a typology for the viewers who are presented in the article depending on the level of their cultural awareness.

Keywords: screen version; «Anna Karenina»; the foreign; classification.

Как известно, в кинематографе акцентирован визуальный аспект, аудиальная же и вербальная составляющие служат его подспорьем или сопровождением. Задача кинофильма не заключается в том, чтобы непосредственно иллюстрировать литературный текст, с его метафорами, особым авторским стилем, лексикой. Задача экранизации состоит скорее в опосредованной передаче текста при помощи визуального ряда. В зависимости от того, какими средствами кинематографисты воплощают на экране словесный текст, можно обозначить несколько типов экранизаций.

Иллюстрация. В основу таких экранизаций положен процесс, обратный литературной творческой деятельности: режиссеру необходимо вообразить и материализовать литературные описания (в то время как писателю требуется сначала вообразить, а затем перенести на бумагу). Таким образом, «сцена за сценой» кинематографист складывает литературный текст в целостный образ, оставляя (ввиду особенностей восприятия хронометража) только те эпизоды, которые, по его мнению, составляют суть произведения. Сценаристу отводится роль редактора, сокращающего незначительные отрывки произведения, диалоги, многие из которых в неизменном виде переносятся на киноэкран.

Есть фильмы, опирающиеся на литературный сюжет без заимствования формы и структуры, лишь выборочно следующие каким-то идеям и перенимающие некоторые мотивы, т. е. **экранизации, созданные по мотивам**. Важной проблемой при исследовании такого рода экранизаций становится соотношение авторского замысла в первоисточнике и замысла режиссера. В данном случае сценарист выступает не просто редактором, но уже создателем нового текста. Как известно, литературное произведение может по-разному трактоваться в зависимости от культурно-исторического контекста, политической обстановки, личного опыта читающего. Перед режиссером и сценаристом стоит задача вычленив из возможного количества трактовок соответствующие концепции кинофильма, сохранив, при этом, связь с оригинальным текстом.

Существуют фильмы, в которых актуальным языком представлены идеи литературного произведения, т. е. **интерпретации** текста современными кинематографическими средствами. Такие произведения являются не просто формированием одной художественной системы в образах другой. Кинофильм приобретает культурный надтекст, происходит переосмысление прошедшей эпохи посредством взгляда современных деятелей кино. К этому добавляются и проблемы интерпретации национальных особенностей и формы подачи классических текстов (как в случае с зарубежными экранизациями «Анны Карениной», рассмотренными ниже).

Любая экранизация, в свою очередь, предназначена для известной группы зрителей. Наличие культурных отсылок к тексту-первоисточнику, связь произведений на сюжетном и композиционном уровнях определяют и целевую аудиторию фильма. Зритель оказывается вовлеченным в диалог сразу с несколькими авторами (режиссером, сценаристом, писателем). Исходя из этого, мы можем также выделить несколько типов зрителей, основываясь на их культурной подготовленности.

- неподготовленный зритель (не знакомый с произведением-первоосновой);
- малоподготовленный зритель (знакомый с текстом произведения, но далекий от контекста создания);
- подготовленный зритель (знакомый с текстом, контекстом, местом конкретного произведения в творчестве писателя);
- хорошо подготовленный зритель (знакомый с текстом, контекстом, местом конкретного произведения в творчестве писателя, способный выявить контекстуальные связи с прочими произведениями на многих уровнях, распознать аллюзии и т. д.);
- зритель-профессионал (способен соотносить, анализировать оригинальный текст и его визуальную интерпретацию, критик, искусствовед, киновед и т. д.) [3].

Этот фактор особенно важен при анализе зарубежных киноверсий романа, поскольку иностранная аудитория не погружена в контекст эпохи, не всегда знакома с российской культурой. Необходимо ввести маркеры места, языка, времени и других особенностей, встречающихся к тексту-первоисточнику.

Среди иностранных киноверсий романа, в которых были использованы такие маркеры, широкую известность получили фильмы Бернарда Роуза и Джо Райта.

Экранизация 1997 года (Великобритания) режиссера Бернарда Роуза выделяется среди прочих тем, что в ней внимание акцентируется на сюжетной линии Константина Левина. Фильм открывается эпизодом сновидения героя, озвученного монологом о любви и смерти. Режиссер смещает акцент повествования, сосредотачиваясь на двух фигурах: Левине (который выступает в фильме рассказчиком) и Анне (главной героине). Как известно, в романе Левин является не рассказчиком, а одним из персонажей.

Для обозначения географии съемок в кинокартине звучит русская народная музыка, а каждая смена локуса сопровождается титрами на экране (например, «Levin's Farm – Tula Vall»). Территориальными маркерами также выступают письмо, русский текст которого выведен крупным планом, и речь слуг, озвученная на русском. Такая детализация особенно важна для ознакомления с текстом неподготовленного и малоподготовленного иностранного зрителя.

Главные герои картины говорят на английском языке. Он выступает в качестве нейтрального языка, поскольку фильм предназначен в первую очередь для англоговорящих зрителей. Однако нейтральный для литературного текста русский язык предстает маркированным элементом в экранизации. Примечательно и то, что на русском говорят только слуги. Возможно, режиссер хотел подчеркнуть известную тягу аристократического общества к использованию иностранных языков в повседневности.

Режиссер постарался не нарушать сюжета литературного романа, продолжив линию Левина после эпизода самоубийства Анны. Он не представил смерть героини в качестве финальной сцены, что мы можем наблюдать во многих киноверсиях. Бернардом Роузом была сделана попытка исследовать текст Толстого, раскрыть его социальную проблематику, а не низводить ее до типичной мелодрамы с акцентом на любовной линии.

Экранизация Джо Райта и Стоппарда, напротив, усиливает любовную линию. Кинематографисты овеществляют эстетику романа, ограничивают его рамками театральной сцены. Съемки кинофильма происходят в старом здании театра с золоченой лепниной, сценой, местами для зрителей. Линия Левина была снята вне границ театра, на открытой сельской местности.

Сценарист, Том Стоппард, комментирует выбор места следующим образом: «Идея заключалась в том, что высшее общество должно быть показано как зрелище или артефакт, в то время как сельские пейзажи сняты на природе» [2].

Режиссер и сценарист «выводят» Левина за пределы театра, но «возвращают» обратно, когда требуется участие персонажа в некоторых эпизодах картины. Это делается для того, чтобы показать двойственность героя, обозначить его и как участника, и как создателя одновременно. Но Константин Левин не проявляет себя как создатель картины, не обозначает своего отношения к смене локуса, хронотопу романа в целом или его композиции. Это делает Левина создателем поневоле, «несведущим автором» картины, что является перевернутой моделью

«нулевого» автора в терминологии Успенского или «всезнающего автора», осведомленного обо всех событиях романа. Левин, хотя и является неосведомленным автором, сохраняет крепкую связь с настоящим создателем романа – Львом Толстым.

Об автобиографичности Левина дают понять зрителю только режиссер и сценарист новой картины, благодаря приему, обнажающему искусственность, «ненастоящность» персонажа. Левин, являясь создателем кинофильма, в то же время находится внутри него, хотя и может покинуть пределы бутафорского театра. Подобный прием был использован в экранизациях Бернарда Роуза: закадровый голос (представляющий собой рассказчика) принадлежит Константину Левину. Таким образом, один и тот же голос является голосом рассказчика и персонажа одновременно. Данный прием рассчитан на подготовленного зрителя, способного распознать связь кинофильма не только с романом, но и с биографией его создателя.

При помощи театральной эстетики представлены и многие яркие эпизоды из романа Толстого. Например, бритье Стивы Облонского становится театральным представлением под измененную, но узнаваемую народную песню «Во поле береза стояла». Такие аудиальные маркеры обозначают локус картины и возвращают зрителя со сцены абстрактного театра в Россию. Звуковой образ помогает создать атмосферу, «дух России».

Как пишет М. В. Загидуллина: «„Театральность“ городских сцен противопоставлена „натуральности“, естественности, простору „левинских“ сцен, огромным снежным полям и цветущим лугам. Этот контрапункт, несомненно, заложен в сценарии, он принципиален для Стоппарда. Решение Райта уточняло и делало даже более кинематографичной задачу сценариста, превращало контрапункт в визуализированную реальность» [1].

Сцены в театре в экранизации Джо Райта есть прямое лицедейство у Толстого. Театр как метафора притворства и лицедейства высшего общества позволили Джо Райту и Тому Стоппарду наделить организацию пространства, форму дополнительным метафорическим значением. В романе Толстого Анне Карениной пришлось скрываться от светского общества, что было возможно благодаря перемещению из страны в страну и что формально сделал невозможным Джо Райт, заключив Анну и ее ненавистников под купол одного театра.

Если у героев романа есть выбор – покинуть театр и отказаться от участия в так называемом «действии», то герои Джо Райта остаются в театре независимо от смены локуса. И данным локусом не предстает Россия как место действия, ей является театр, некая универсалия, возможный плацдарм для развития событий в любой стране мира. Из этого следует, что зарубежному зрителю нет необходимости погружаться в непривычную обстановку с березами, избами и незнакомыми названиями. Райт и Стоппард воспользовались подходящей и понятной для любой национальности стилистикой – театральной. Она осуществляет связь культур, поколений и исторического времени.

Таким образом, обе экранизации обращаются не только к собственно тексту произведения, но и к российской культуре в целом, используя для этого различ-

ные методы и приемы. Обе экранизации, хотя и учитывают малоподготовленного зрителя, все же содержат культурные отсылки и связи, рассчитанные на понимание подготовленного зрителя. Кинофильм Бернарда Роуза, как и экранизация Джоя Райта, является интерпретацией романа Льва Толстого, попыткой освоить иностранную литературу современными средствами кинематографа. Это способствует связи культур, эпох и различных видов искусства, рождает новые неожиданные образы и делает классику понятной для любителя искусства сегодня.

Библиографический список

1. Загидуллина, М. В. Сценарий «Анна Каренина» Тома Стоппарда: кинодраматизация классического сюжета / М. В. Загидуллина // Павермановский сборник. Литература. Музыка. Театр. Вып. 2. – Екатеринбург : УрФУ им. Б. Н. Ельцина, 2014. – С. 70–76. – <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26939/1/paverman-02-2014-11.pdf> (дата обращения: 05.05.2015).
2. Новая газета / электронное периодическое издание. – Вып. 21. – 2013. – 25 февраля. <http://www.novayagazeta.ru/arts/56896.html> (дата обращения: 05.05.2015).
3. Симбирцева, Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы / Н. А. Симбирцева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 3 (116). – С. 14–154. – <http://elar.urfu.ru/handle/10995/21684> (дата обращения: 05.05.2015).